



## O conceito de ficção

Juan José Saer

(Publicado originalmente na *Punto de Vista*, n.º 40, Buenos Aires, julho-setembro de 1991)

Nunca saberemos como foi James Joyce. De Gorman a Elmann, seus biógrafos oficiais, o progresso principal é unicamente estilístico: o que o primeiro nos transmite com veemência, o segundo o faz assumindo um tom objetivo e circunspecto, o que confere a seu relato uma ilusão maior de verdade. Mas tanto as fontes do primeiro como as do segundo – entrevistas e cartas – são no mínimo inseguras, e lembram o testemunho do “homem que viu o homem que viu o urso”, com o agravante de que para a mais fantasiosa das duas biografias, a de Gorman, o informante principal foi o urso em pessoa. Salvo as deste último, é óbvio que nem a escrupulosidade nem a honestidade dos informantes pode ser posta em dúvida, e que nosso interesse deve se orientar para questões teóricas e metodológicas.

Nesta ordem de coisas, a objetividade ellmaniana, tão celebrada, vai dando lugar, à medida que avançamos na leitura, à impressão um pouco desagradável de que o biógrafo, sem tê-lo proposto, vai entrando na aura do biografado, assumindo seus pontos de vista e confundindo-se paulatinamente com sua subjetividade. A impressão desagradável transforma-se em um verdadeiro mal-estar na seção 1932-1935, que, em grande parte, se ocupa do episódio mais doloroso da vida de Joyce, a doença mental de Lucy. Deixando de lado sua objetividade, Ellmann, com argumentos enfáticos e confusos, que mesclam de maneira imprudente os aspectos psiquiátricos e literários do problema, parece aceitar a pretensão demencial de Joyce de que unicamente ele é capaz de curar sua filha. Quando se trata de meros acontecimentos exte-

riores e anedóticos, não poucas vezes secundários, a biografia pode manter sua objetividade, mas ao passar ao campo interpretativo o rigor vacila, e o caráter problemático do objeto contamina a metodologia. A primeira exigência da biografia, a veracidade, atributo pretensamente científico, não é outra coisa que o pressuposto retórico de um gênero literário, não menos convencional que as três unidades da tragédia clássica, ou o desmascaramento do assassino nas últimas páginas do romance policial.

A recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade. Uma vez que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e mesmo contraditórios, é a verdade como objetivo unívoco do texto e não somente a presença de elementos fictícios o que merece, quando se trata do gênero biográfico ou autobiográfico, uma discussão minuciosa. O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado, com certeza excessiva, *non-fiction*: sua especificidade baseia-se na exclusão de qualquer rastro fictício, mas essa exclusão não é por si só garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade seja sincera e os fatos narrados rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre – continua existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a qualquer construção verbal. Estas dificuldades, familiares em lógica e amplamente debatidas no campo das ciências humanas, não parecem preocupar os praticantes felizes da *non-fiction*. As vantagens inegáveis de uma vida mundana como a de

Truman Capote não devem nos fazer esquecer que uma proposição, por não ser fictícia, não é automaticamente verdadeira.

Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, é desde já, no plano que nos interessa, uma mera fantasia moral. Mesmo com a melhor boa vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, quer dizer, a indeterminação que sofre não a ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e do caprichoso, mas a suposta verdade objetiva e os gêneros que pretendem representá-la. Dado que autobiografia, biografia, e tudo o que pode entrar na categoria de *non-fiction*, a multidão de gêneros que dão as costas à ficção, decidiram representar a suposta verdade objetiva, são eles que devem aplicar as provas de sua eficácia. Essa obrigação não é fácil de cumprir: tudo o que é verificável neste tipo de relatos é em geral anedótico e secundário, mas a credibilidade do relato e sua razão de ser vacilam se o autor abandona o plano do verificável.

A ficção, desde suas origens, soube emancipar-se dessas cadeias. Mas que ninguém se confunda: não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da "verdade" exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar.

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do

falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário. Essa mescla, ostentada somente em certo tipo de ficções até se converter em um aspecto determinante de sua organização, como poderia ser o caso de alguns contos de Borges ou de alguns romances de Thomas Bernhard, está no entanto presente em maior ou menor medida em qualquer ficção, de Homero a Beckett. O paradoxo próprio da ficção reside no fato de que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade. A massa pantanosa do empírico e do imaginário, que outros têm a ilusão de fracionar *a piacere* em pedaços de verdade e falsidade, não deixa ao autor de ficções mais que uma possibilidade: mergulhar nela. Daí talvez a frase de Wolfgang Kayser: "Não basta sentir-se atraído por esse ato; também é preciso ter coragem de levá-lo a cabo".

2 Mas a ficção não solicita ser acreditada enquanto verdade e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema, e é preciso tê-lo sempre presente, caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso. Sua identidade total com aquilo que trata poderia talvez se resumir na frase de Goethe que aparece no artigo já citado de Kayser ("Quem conta um romance?"): "O Romance é uma epopéia subjetiva na qual o autor pede permissão para tratar o universo a sua maneira; o único problema consiste em saber se tem ou não uma maneira; o resto vem por consequência". Esta descrição, que não provém da pluma de um formalista militante nem de um vanguardista anacrônico, equidista com idêntica independência do verdadeiro e do falso.

Para esclarecer estas questões, poderíamos

tomar como exemplo alguns escritores contemporâneos. Não sejamos modestos: ponhamos Soljenitsin como paradigma do verdadeiro. A Verdade-For-Fim-Proferida que transborda de seus relatos, se não cabe dúvida que requeria ser dita, que necessidade tem de se valer da ficção? Para que romancear algo de que já se sabe tudo antes de pegar a pluma? Nada obriga, se já se conhece a verdade, e se foi tomado seu partido, a passar pela ficção. Empregadas dessa maneira, verdade e ficção relativizam-se mutuamente: a ficção torna-se um esqueleto ressecado, mil vezes esfolado e recoberto com a carnadura relativa das diferentes verdades que vão se substituindo umas às outras. Os mesmos princípios são o fundamento de outra estética, o realismo socialista, que a concepção narrativa de Soljenitsin contribui para perpetuar. Soljenitsin difere da literatura oficial do stalinismo em sua concepção da verdade, mas coincide com ela na da ficção como serviçal da ideologia. Para sua tarefa, sem dúvida necessária, informes e documentos teriam bastado. O que devemos exigir de empresas como a sua é um afinco decidido e vigilante no campo do verificável. Suas incursões estéticas e seu gosto pela profecia revelam-se à simples vista dos mais supérfluos. E, por outro lado, não basta deixar a barba crescer para conseguir uma restauração dostoiévskiana.

Com Umberto Eco, as donas-de-casa do mundo inteiro compreenderam que não correm nenhum perigo: o homem é medievalista, semiólogo, professor, versado em lógica, em informática, em filologia. Este armamento pesado, a serviço do "verdadeiro", as teria espantado, coisa que Eco, como um mercenário valoroso que troca de campo no meio da batalha, soube evitar graças a seu instinto de conservação, colocando-o a serviço do "falso". Uma vez que o diz este professor eminente, pensam os executivos que lêem seus romances entre dois aeroportos, não é necessário acreditar neles já que pertencem, por sua própria natureza, ao campo do falso: sua leitura é um passatempo fugaz que não deixará nenhum rastro, uma cócega superficial em que o saber do autor foi posto a serviço de um objeto fútil, construído com engenhosidade graças a uma *ars combinatória*. Neste sentido, e somente neste, Eco é o oposto simétrico

de Soljenitsin: à grande revelação que Soljenitsin propõe, Eco responde que não há nada novo sob o sol. O antigo e o moderno confundem-se, o romance policial é transportado para a idade média, que por sua vez é metáfora do presente, e a história ganha sentido graças a um complô organizado. (Diante de Eco, me vem espontaneamente ao espírito uma frase de Barrès: "*Rien ne déforme plus l'histoire que d'y chercher un plan concerté*"). Sua interpretação da história está posta de maneira ostentosa para não ser acreditada. O artifício, que suplanta a arte, é exibido continuamente de tal modo que não subsista nenhum ambigüidade.

A falsidade essencial do gênero romanesco autoriza a Eco não somente a apologia do falso ao qual, dado que vivemos em um sistema democrático, tem todo o direito, mas também a falsificação. Por exemplo, colocar Borges como o bibliotecário em *O nome da rosa* (título por sinal marcadamente borgiano), é não somente uma homenagem ou um recurso intertextual, mas também uma tentativa de filiação. Porém Borges – numerosos textos seus o provam –, à diferença de Eco e de Soljenitsin, não reivindica nem o falso nem o verdadeiro enquanto opostos que se excluem, mas sim como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção. Se intitula *Ficções* um de seus livros fundamentais, não o faz com o fim de exaltar o falso às custas do verdadeiro, senão para sugerir que a ficção é o meio mais apropriado para tratar suas relações complexas.

Outra falsificação notória de Eco é atribuir a Proust um interesse desmedido pelos folhetins. Nisto existe algo que salta aos olhos: sublinhar o gosto de Proust pelos folhetins é um recurso teatral de Eco para justificar seus próprios romances, como esses candidatos suspeitos que, para ganhar uma eleição local, simulam ter o apoio do presidente da república. É uma observação sem nenhum valor teórico ou literário, tão intranscendente deste ponto de vista como o fato, universalmente conhecido, de que Proust gostava de *madeleines*. É significativo, por outro lado, que Eco não tenha escrito que Agatha Christie ou Somerset Maugham gostavam de folhetins, e com razão, porque se põe Proust como testemunha para

exaltar os folhetins é justamente porque escreve *À la recherche du temps perdu*. É detrás da *Recherche* que Eco pretende se amparar, não do suposto gosto de Proust pelos folhetins. Basta ler um romance de Eco ou de Somerset Maugham para saber que seus autores gostam de folhetins. E para se convencer de que Proust não gostava tanto, a leitura da *Recherche* é mais que suficiente.

Meu objetivo não é julgar moralmente e muito menos condenar, mas mesmo na mais selvagem economia de mercado, o cliente tem direito de saber o que compra. Inclusive a lei, tão distraída em outras ocasiões, é intratável no que se refere à composição do produto. Por isso, não podemos ignorar que nas grandes ficções de nosso tempo, e talvez de todos os tempos, está presente esse entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade, essa tensão íntima e decisiva, não isenta nem de comicidade nem de gravidade, como a ordem central de todas elas, às vezes enquanto tema explícito e às vezes como fundamento implícito de sua estrutura. O fim da ficção não é estender-se nesse conflito e sim fazer dele sua matéria, modelando-a "a sua maneira". A afirmação e a negação lhe são igualmente estranhas, e sua espécie tem mais afinidades com o objeto que com o discurso. Nem o *Quixote*, nem *Tristram Shandy*, nem *Madame Bovary* nem *O castelo* pontificam sobre uma suposta realidade anterior a sua materialização textual, mas tampouco se resignam à função de entretenimento ou de artifício: ainda que se afirmem como ficções, querem no entanto ser tomadas ao pé da letra. A pretensão pode parecer ilegítima, inclusive escandalosa, tanto aos profetas da verdade quanto aos niilistas do falso, identificados, dito seja de passagem, e ainda que resulte paradoxal, pelo mesmo pragmatismo, já que é por não possuir o convencimento dos primeiros que os segundos, privados de qualquer verdade afirmativa, se abandonam, eufóricos, ao falso. Desse ponto de vista a exigência da ficção pode ser julgada exorbitante, e no entanto todos sabemos que é justamente por ter-se posto à margem do verificável que Cervantes, Sterne, Flaubert ou Kafka nos parecem inteiramente dignos de crédito.

Por causa deste aspecto principalíssimo do relato

fictício, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, podemos definir de um modo global a ficção como uma *antropologia especulativa*. Talvez – não me atrevo a afirmá-lo – esta maneira de concebê-la poderia neutralizar tantos reducionismos que, a partir do século passado, se obstinam em assediá-la. Entendida assim, a ficção seria capaz não de ignorá-los, mas de assimilá-los, incorporando-os a sua própria essência e despojando-os de suas pretensões de absoluto. Mas o tema é árduo, e convém deixá-lo para outra vez.

Tradução: Joca Wolff

## READY-MADE

4  
 “O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso - positivo ou negativo - segundo o qual tudo seria ‘narrativa’, com alternâncias entre ‘grandes’ e ‘pequenas’ narrativas. A noção de ‘narrativa’ nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.”

(Jacques Rancière)